

小学校の歌唱教材におけるピアノ伴奏の指づかいに関する考察

森 正

(キーワード：小学校歌唱教材，ピアノ伴奏，指づかい)

1. はじめに

小学校の音楽の授業の様子を見ると、その状態は様々である。低学年ではクラス担任が授業を行うことが多いが、高学年になると専科の教員が受け持つことも多い。ほとんどのクラス担任は音楽を専門に大学で勉強してきたわけではないため、ピアノを弾くことに対して苦手意識を持つことも珍しくない。そのため自分でピアノの伴奏を弾く代わりに、準備されたCDに合わせて生徒に歌わせることもある。しかしこのような方法では、生徒の人数やその曲に対する習熟度など、様々な状況に応じてテンポ、音量、バランスなどを変化させて演奏された伴奏に合わせて生徒が歌うということがほぼ不可能になり、生徒のためにピアノを弾く、という音楽の授業における教師の役割は半減してしまう。

また専科の教員の中でも、全員が大学でピアノを専門に勉強してきたわけではなく、やはり多少の苦手意識を持つ者も多い。大学時代に相当ピアノを勉強してきたとしても、学校現場で授業や雑事に追われ、レッスンを受けたりするなど自ら勉強を続けていくことが数年間でもなくなれば、自分の演奏を他人から客観的に評価されることがなくなるため、自己流の誤った方法で演奏してしまうこともある。

このような教師のピアノ演奏の実情を考えた時に、最も目につく問題が指づかいである。教師の使用する指導書に掲載されている楽譜には、指づかいがほとんど書き込まれていない。本学が授業で主に使用する「初等科音楽教育法【改訂版】」（初等科音楽教育研究会編）でも、簡易伴奏の楽譜には必要と思われる指づかいが書かれているものの、普通の伴奏の楽譜で指づかいが書かれているのは、「まきばの朝」1曲だけである。最も適した指づかいを自分で考えることができないにもかかわらず、指づかいの書かれていない楽譜を見て演奏すると、自己流で、弾き難いと思われるような、不自然でアクロバチックな指づかいで弾くことが多い。このような場合には、演奏が不安定になるなどの大きな弊害が生じるため、教師が生徒のために弾くピアノとしてふさわしいとは言い難いものになってしまう。

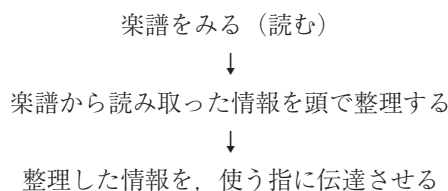
初等教育におけるピアノの意義として、高木祐美は「小学校音楽科歌唱共通教材『おぼろ月夜』の教材性に関する研究」において以下のように述べている。

初等教育の歌唱指導におけるピアノの存在は、「読譜」の段階から、「伴奏」「演奏表現」「鑑賞」等に至るまでの過程で大きな役割を果たす。楽器（ピアノ）から聴こえる「音」に児童たちが耳を傾けることは、さまざまな形で音楽づくりの助けになる。初等教育においては特に、子供たちの純粋な音楽的感性を育てるためにも、教員が弾くピアノの音に児童が敏感に反応するような指導展開が望まれる。¹⁾

本論では指づかいの一般的な常識を振り返りながら、歌唱教材のピアノ伴奏でそれらがどのように当てはめられてくるのかを考察することにする。なお本論の譜例に用いた楽譜は、いずれも「最新 初等科音楽教育法【改訂版】」（初等科音楽教育研究会編，音楽之友社，2011年）による。

2、ピアノを弾く際の指づかいについてー概論ー

ピアノを弾く、という行為について順を追って考えると以下のように整理される。



筆者はミスを気にするあまりに表現が消極的になることは避けなければならないと考えており、上記の読む、整理する、伝達するという行為が確実に行われた上で起こるミス、表現上の不安感や消極性を感じさせないミスまでは否定するものではない。しかし、演奏の準備の段階での不完全さから生じる不安定なミスは、極力なくすべきである。これは教師が教室で生徒のために演奏する際にも、また演奏家がステージで演奏する際も同様に言えることであり、ステージで演奏する演奏家と同様の準備、練習を授業前の教師も行わなければならない。

この演奏前の事前の準備で重要なことの 하나가、指づかいを考えることである。指づかいを考えることで、頭で整理した情報をどの指に伝えるのかを決めるため、これが決まっていなくて演奏する度に異なる指で弾くことにもなり、最悪の場合は指が鍵盤の上を彷徨い不安定な演奏になってしまう。

指使いについては、自然な手の動きから導き出された多少パターン化されたものがあり、それに加えて、自分の手に合うように弾き易くなるように考えることになる。本来は子供の頃から弾いている練習曲等で、このようなパターン化された基本的な指使いは身につけることが望ましいが、最近のピアノ教育においては、一見華やかなコンクールに備えての練習が中心になり、このように地味ではあるが、基本的なピアノの演奏方法を習得するには不可欠な練習曲が軽視される傾向もみられる。その結果として、幼い頃からピアノを弾いてきた音楽を専門とする学生も、とんでもない指づかいで演奏をすることが珍しくない。そもそも指づかいに対する関心が低く、それを考えることが音楽的な表現と密接な関係があることにも気づいていないこともある。これは残念ながら、多くのピアノ指導者にも見受けられることである。

ネイガウスは「ピアノ演奏芸術－ある教育者の手記－」の中で、指使いについて以下のように述べている。

大まかな原則は、次のように作りあげることができましょう。－「最高の指使いとは、与えられた音楽を最も正確に伝えることを可能にし、その音楽の意味ともまさしく合致するような指使いである」。²⁾

大学等でのピアノの指導の際に生じる指使いの問題については、一戸智之及び奈良拓哉が「Web を利用した歌唱教材ピアノ伴奏譜配信サービスの構築」で以下のように述べている。

本学において学生からの質問の中で最も多いものの一つに運指に関することか挙げられる。楽譜に付された運指番号を厳守することは、ピアノ入門者はもとより上級者にとっても、きわめて技術的労苦と精神的ストレスを伴う。そのため、学習者の中には、適切な運指番号が付されているにもかかわらず、それを順守しようとせず自己流の不適切な運指で読譜をしてしまう傾向がままある。読譜の初めの段階から十分な時間をかけ、正確かつ適切な運指で練習する習慣を身につけなければ、ある程度読譜が達成された段階になってから運指の誤りを再度正そうと試みても結果として二度手間となり、その体力的疲労と精神的苦痛により練習に対する意欲を喪失してしまうケースも少なくない。まして中級以上のレベルに到達してからそうした誤った練習の仕方の改善を図ろうとしても、それにはより大きな困難を伴う場合が多い。³⁾

指使いを直すということは、ただ数字を変え頭に記憶させれば十分という問題ではなく、脳から指への神経活動、そしてその指を動かすという運動活動も変えることとなる。そのために指使いを変更した際には、ゆっくりとしたテンポで練習をし、頭から指への命令が出直すように、また、それまでと違った指を動かすために、時間と労力を想像以上に必要とする。

大学で、将来教師になろうとする学生のピアノを指導する立場として、指づかいを考える際の基本的な問題を端的にいいあらわしたピュイグ＝ロジェの言葉を常に忘れるべきではないと考える。本論でこれから個々の事例

として紹介する例も、演奏中の安定感を重視するこの考えに従っている。

この曲集の指づかいは弾きにくそうにみえますが、極端に小さい手など不可能でないかぎり、この通りに弾いてください。この指づかいはよりよい「レガート」と、よりよい「フレージング」が得られるように考えてあります。すなわち、弱い指（第5指）や重い指（親指）を表現上重要な音符に使うことを避け、親指をくぐらせせる場所を旋律の曲線に沿って配置し、同型の旋律には同型の指づかいを配する原則を適用してあります。この原則による指づかいは一度おぼえこむと大きな安定感が得られます。⁴⁾

3. 教師にとってピアノを弾くとは

学校現場におけるピアノの演奏について、一戸智之及び奈良拓哉が以下の様に述べている。

保育所および初等教育現場におけるピアノ演奏技能は、音楽的活動を行っていく上で必要不可欠な専門技能の一つである。ことに表現活動を通して教師自らがピアノ伴奏をしながら適切な目的観に基づいて子どもたちと関わっていくことは、子どもたちの音楽的性向を育み、音楽的自己表現感覚を呼び覚まし、音楽への興味・関心・意欲をより一層高めることへとつながっていく。⁵⁾

教師にはこのようなピアノの演奏技能が求められる。しかし教師には、小さい頃から個人的にピアノを習ってきた人から、大学に入学して教員免許取得のために初めてピアノの前に座った人までおり、ピアノの経験値が様々であるため、それぞれが異なる問題を抱えることになる。小学校で扱われる歌唱教材は、これまでに自らが歌ったり耳にしたりしてきた曲が多く、教師自身も慣れ親しんできたものであり、最近はいわゆる「耳コピ」で曲を覚えてしまうことも多い。純粋に楽しむ対象として音楽に接する場合は、これでも問題はないと考えるが、教師として生徒に音楽を通して向き合う場合、民謡や民族音楽などの口承で伝えられてきたものではなく、楽譜が存在する場合は、その楽譜にきちんと向き合う姿勢が非常に重要になる。その楽譜には音符以外にも、音楽的表現と密接な関係がある様々な発想記号や、指づかいが書かれている。一見さほど重要には思えない、ただ1から5までの数字で書かれている指づかいだが、先に述べたように安定した演奏を心がけるためには、非常に重要な問題である。

歌唱教材の伴奏を見ると難易度は様々で、右手が主旋律、左手が和音による伴奏という単純なもの（「春がきた」「かたつむり」など比較的低学年の教材）から、右手が主旋律を含む重音になったり、左手にも対旋律がきたりする複雑なものまでがある。後者のような曲の複雑な伴奏をする際には、かなりの演奏能力が要求されている。さらに授業中には、それらの伴奏を演奏する時にも生徒の様子を観察する必要があるため、楽譜や鍵盤を凝視することなく、そこから視線を外すことができない。教室のピアノの配置状況によっては、後ろを向き生徒の様子を観察しながらピアノを弾かなければならない場合もある。これはもうアクロバットとしか言いようがないが、どのような状況でも安定した演奏ができるようにするためには、指づかいをしっかりと決めておかなければならない。

教師の使用する指導書に掲載されている歌唱教材の楽譜にはほとんど指づかいが書き込まれていないことから、教師は自分の考えた指づかいを、どんどん楽譜に書き込んでいく必要があり、その指づかいも、弾くテンポによっては変えていかなければならない。同じ曲でも生徒が初めて接したときと、歌いながら仕上げていくときとでは、テンポは当然変化するため、一つの指づかいに固執するのではなく、テンポに合わせた指づかいに変更する柔軟性も教師には必要となる。教師にとって、生徒の実態に合わせた柔軟性のあるピアノ伴奏を心がけることが最も大切であり、その柔軟性を実現するのが確かな指づかいに基づいた安定性である。さらには、前述した高木の考える教師の弾くピアノの役割について熟考すべきである。

教材としてではなく、芸術作品として演奏する場合の指づかいについては、村木洋子が「歌唱共通教材（小学音楽）旋律の運指についてーピアノ入門者のためのー」で以下の様に述べている。

指の訓練を目的とする曲ではなく、芸術作品としての楽曲をピアノ演奏する場合、次の考え方がある。曲想や和声の特性を考慮した運指。つまりテンポの速い曲や細かいリズムには、運動機能優先で、また、音を保持して順次進行なら隣接する指を優先して選択というように。和声進行により、緊張と弛緩を表現すべき

部分では、荷重にふさわしい指と脱力に適した指。上級になればなるほど、運指をどうするかによって音楽表現も変化し、個々の技量に合わせて、最適な運指を考える力が必要とされる。つまり、運指には正解がひとつではなく、個人的な指の傾向や、音楽表現の嗜好を反映させながら、推敲していくものである。⁶⁾

一見単純とも思える歌唱教材の伴奏においても、本来はここまでを念頭に置いて指づかいを考え演奏することで、初めて生徒たちに音楽を教えることができる教師になると筆者は強く考えている。

4、歌唱教材における指づかいで配慮する点

(1) 同音を弾く際

指づかいを考える時、同じ音は同じ指で弾く、ということを基本的には考えておくべきである。以下に述べるように、もちろん例外も非常に多いが、不必要な指や手の動きは煩雑になるため避けるべきであり、特にある程度速いテンポで弾こうとした時は、無駄な動きはそれを邪魔してしまうことになる。

例外としていくつか挙げると、以下のようなものが見つかる。

「春がきた」の9小節目の1拍目のGの音は、譜例1のように最初中指で弾かれることになる。これは、フレーズの最初の音は出来るだけ確実に弾ける指を使用するためで、5本の指の真ん中に位置する中指は、このような時に最も使い易いものである。しかし同じGの音でも、4拍目は人差し指になる。これは次の6小節目のCを弾く薬指へ、自然と届くようにするためである。ピアノを弾くことに不慣れで、次にどのような音がきて、どの指でその音を弾くのかを考えることができないと、このような時に同じ中指で弾いてしまい、次のCへ無理やり指を広げるか、最悪の場合はCを小指で弾いてしまい、指が足りなくなり、次のDも同じ小指で引くことになってしまう。

譜例1

9 10 11 12

や ま に き た さ と に き た の に も き た
 や ま に さ く さ と に さ く の に も さ く
 や ま で な く さ と で な く の で も な く

3 4 3 1 2 4 5 4 2 4

同じような例は、譜例2のような「とんび」の3小節目及び7小節目で2回弾かれるGでも考えられる。最初のGは人差し指で弾くことが自然であるが、3拍目のGを同じ人差し指で弾いてしまうと、その後につづくE→Cで指が足りなくなってしまう。そこでここは中指で弾くことになる。ここでは3拍目のGの指づかいを考えろというより、2拍目Eから次のAへ完全4度上がる最も自然な指づかいとして、Aを薬指で弾くことから自然と中指が使われるように考える。

「もみじ」の16小節目の左手には2回のBが出てくるが、ここは譜例3のように1回目を人差し指、2回目を中指にしてB→H→Cの進行でフレーズの最後が親指になるようにする。譜例4のように同じ人差し指で弾いて、最後のHからCの進行で、親指から人差し指へ交差させることも考えられる。ここでは薬指を使っていないが、ピアノを弾くことに慣れていない場合、無意識のうちに弱い薬指の使用を避けることが多く、このような指づかいになることが想像できる。しかし先に提案した指づかいの方が、譜例4に見られる、HからCへ指を交差させるという無駄な動きがなく、単純で安定していて慣れれば弾きやすく感じる。

譜例 2

♩ = 88

mf

2 1 4 3 2 1 3 1 5

1. と べとーべー とん び そ らたーかー く
2. と ぶとーぶー とん び そ らたーかー く

梁田 貞 作曲

譜例 3

16 17 18 19 20

つ た は や ま の ふ も と の す そ も よ う
ぎ ま に み ず の う え に も お る に し き

mp

2 4 3 2 1

譜例 4

16 17 18 19 20

つ た は や ま の ふ も と の す そ も よ う
ぎ ま に み ず の う え に も お る に し き

mp

2 3 2 1 2

(2) 指の交差

「かたつむり」の6小節目から7小節目にかけてのEからDの進行では、譜例5のように指を交差させることになる。これはEが親指になっていて、そのままの形では指が足りなくなってしまうからであるが、このように親指を跨ぐようにして指を交差させることが多い。

「茶つみ」の5小節目から6小節目にかけては、譜例6のように重音で指が交差し手のポジションを移動させることになる。このような手のポジションの大きな移動は、指の交差と合わせて検討することが多い。

ここはスタッカートになっているので繋げる必要はなく、このような時にもし繋げる必要があれば、ペダルを使うことを検討することが必要になる。またこのような重音で交差した場合、どうしても多少弾き難い感じがして、後の音に不必要なアクセントがついてしまうことが多く、自分の演奏をよく聴いて注意しなければならない。

譜例 5

5. 6. 7. 8.

お ま え の { あ め た ま は } ど こ に あ る

3 3 3 1 2

譜例 6

文部省唱歌

1. J=104 2 3 *p* 4 5

1. な つ も ち か づ く は ち じ ゅ う
2. ひ よ り つ づ き の き ょ う こ の

6 7 *mf* 8 9 10

は ち や の に も や ま に も わ か ば が し げ る
こ ろ を こ こ ろ の ど か に つ み つ つ う た う

「ふじ山」の11小節目と14小節目には、譜例7のように3度音程の重音が係る指の交差が必要になる。このような3度の進行はピアノを専門に勉強してきた人間にとっても弾き難いもので、その代表的な例としては、ショパンの練習曲作品25-6がある。

この指づかいは一見すると弾き難いものであるが、3度の両方の動きを滑らかに演奏し、スラーの最後まで切らずに弾くことが可能になる。ここは歌詞がメリスマになっているが、伴奏が滑らかに演奏されると、それに合わせて生徒も滑らかに歌うようになり、伴奏がぎくしゃくしていれば、当然生徒の歌い方もそれに合わせたように、ぎくしゃくしたものになってしまう。生徒にこのように歌って欲しい、という思いを届けることが可能になる伴奏である。

譜例 7

11 12 13 *mp* 14 15 *mf*

み お ろ し て か み な り さ ま を し た に き
き も の き て か す み の す と お く ひ

ここでは以下の譜例8のような指づかいも考えられる。前述したものと比較すると指の交差はなく簡単に思えるかもしれないが、11小節、14小節ともに、親指だけでC→H→Cという下降形と上行系の組み合わせたものを弾くことになり、かなり忙しい動きをし、煩雑になることから不安定になってしまいミスが起こりやすくなってしまう。また、不用意にアクセントが付いたりして滑らかに演奏することが困難になってしまう。

譜例8

「ひらいたひらいた」の左手であるが、前奏から8小節目までは基本的に小節単位でa-mollのI度の分散和音を弾くことになる。このような分散和音の場合、音域が1オクターブ以内であれば、指を交差させることは、手が小さいなどの場合を除いて考えられないが、譜例9のように3小節目から4小節目の左手は分散和音ではなく、さらに音域が1オクターブ以上に広がっていることから、3小節目の2拍目のDからEへの指づかいは親指から人指し指へと、指を交差させることになる。また、ここの指の交差は手のポジションの移動を伴うことになり、4小節目から5小節目の人指し指から親指へは、多少意識的に指を広げることが必要になり、そのために確実に安定して弾けるように練習することが必要である。

譜例9

「春の小川」の左手は単純な伴奏形ではなく、旋律のように書かれていて全体を滑らかに演奏する必要がある。特に15小節目から16小節目はオクターブ以上の音域に渡っていて、どこかで指を交差させての手のポジションを移動させることを考えなければならない。筆者としては譜例10ように、15小節目のGからFへの進行で人指し指から親指へ交差させるのが、最も安定していると考えられる。また、ここに続く17小節目にもEからFへの進行で指を交差させたり、2回出てくるEの音を異なる指で弾くなど、指づかいに配慮が必要である。

譜例10

15 16 17 18 19 20

いろいろ くしく さーけよ さけよと ささやき ながら
ひなたで およぎ あーそべ あそべと ささやき ながら

3 1 2 1 2 3 2 5 2 1 2 3

「ふるさと」の左手にも譜例11のように、指の交差が必要になる。「ふるさと」の左手は全体的には、曲の持つ気分に合わせて、どちらかと言えば四分音符を中心に静かに動き決して躍動感など、動的な雰囲気は感じられない。しかし、9小節目から12小節目にかけては曲の雰囲気も大きく変わり、歌のリズムや音程の動きなどに強い表現を感じる。この動きに呼応するかのようになり、伴奏の左手も8分音符のリズムになり、音域も広がっている。そこで9小節目、10小節目から11小節目にかけてはオクターブの跳躍を含む進行が見られ、このような時には指の交差が必然的に必要となる。

譜例11

9 10 11 12

ゆー めめ はに いー まぜ もに めー ぐー りー てー も
あー ま は あー お き ふー ー ー さー と

5 1 2 4 1 2 1 2 5 1 2 3 1 2 5 3 1

ここでは譜例12のように、9小節目のCからEの進行で指を交差させず、そのまま親指を2回続けて使うことは絶対に避けなければならない。これはピアノに不慣れな場合に起こしやすい間違いであるが、親指の連続使用はミスタッチをおこしやすく、また不要なアクセントがつき雑な印象を与えてしまう。伴奏が雑に響けば、それを聴いて歌っている生徒たちの歌も、その響きに合わせるかの様に不要なアクセントがつくなど雑な歌になってしまう。親指は強く、他の4本の指とは骨格的にも独立していて、非常に効果的に使用できる場合も多いが、このようなリズムカルな跳躍における連続した使用には適していない。

譜例12

9 10 11 12

ゆー めめ はに いー まぜ もに めー ぐー りー てー も
あー ま は あー お き ふー ー ー さー と

5 1 2 4 1 2 1 2 5 1 2 3 1 2 5 3 1

(3) 手のポジションの移動

手のポジションの移動は指の交差を伴うものであるが、手の移動はより大きくなる。ここでは指の動きよりも手全体のポジションの移動を第一に意識し、どの程度の大きさの移動になるのか、そこからどの指を使うのかも合わせて検討する必要がある。

「かくれんぼ」の10小節目から11小節目にかけての指づかいを考えると、ここで手のポジションを移動させることになるが、11小節目のGをどの指で弾くのが問題になる。ポジションの移動だけを考えれば、譜例13のように、10小節目の最後のAを弾いた人差し指の隣の中指で、次のGを弾くことで、手の移動そのものが小さいものになり安定感が高くなるが、11小節目の最後のEから12小節目のDで親指から人差し指へと、指の交差をさせることになる。これは結局、このDの1音を弾くためだけに、僅かとはいえ手のポジションを移動させることになり、次の13小節目の最初には、また元の位置に戻さなければならなくなる。

譜例13

これらのことから12小節目の指づかいまで含めて考えると、譜例14のように、11小節目の最初のGは薬指で弾くべきである。中指を使う場合と比較すると、手のポジションの移動は多少大きくなるが、それも決して不安になるほどのことはなく、練習して慣れてしまえば、それほど違和感を感じるものではない。また11小節目の最初のGを薬指で弾いた時には、その後に続くEとCにそれぞれ人差し指と親指がきて、弾く準備が出来ているようにすることも大切である。

譜例14

「こいのぼり」の12小節目から13小節目にかけて、2回の手のポジションの移動が必要になる。指づかいは譜例15のように、12小節目は中指から親指へ、12小節目から13小節目にかけては薬指から親指へとなるが、これは指の交差と考えるより、滑らかな演奏にするために手全体の動きを意識する必要がある、手のポジションの比較的大きな移動として考えるべきである。これは一般的なアルペジオを弾く際にも注意しなければならない点であるが、指の交差として意識すると、必要以上に手首をこねくり回すような使い方になってしまう。この弾き方はテンポが速い場合は非常に不利なものになってしまう。したがって、このような場合は手全体が平行移動するようなイメージで弾くことにより、不要な動きをしなくなる様に心掛けなければならない。特に「こいのぼり」のこの部分はスラーも書かれておらず、滑らかに演奏するというより、この曲の大きな特徴である付点のリズムを生かすために、手そのものが弾むようにポジションを移動させると良い。

譜例15

9 *mp* 10 11 12

た ち ば な か お る
ゆ た が み に ふ に る う
わ が み に に よ や

あ さ か ぜ に は
お ひ の こ ん と

13 *f* 14 15 16

た も か く お お や い の は り
も そ ら に と う ぐ ぬ こ が た あ り
そ ど ら に お う ぜ ゃ こ い の あ り

前 奏

「まきばの朝」は譜例16のように、珍しく指づかいが楽譜に書かれている。スラーも書かれているところで、滑らかに演奏することが大切であり、そのためにここは親指から薬指、親指から中指という指の交差と、手のポジションの移動をスムーズに続けて行い、移動した時にはそのスラーの最後の音まで指が用意できているようにする。

譜例16

5 *mf* 1 4 5 1 3 2 3 *p*

5 3 1 3 1 3 5 2 5 2 1

小学校の歌唱教材の伴奏を見ると、このような右手のポジションの移動は実は稀なケースである。右手は歌の旋律を単音または重音でなぞることが多く、その場合、子供が歌いやすい自然な旋律から考えると、伴奏を弾く右手に大きな手のポジションの移動が必要になることは少ない。「こいのぼり」のように、歌の旋律が長い音符の保持や休符等で止まった場合に起こることになる。

「もみじ」では、右手は重音または和音で歌の旋律をなぞっているが、左手も対旋律を受け持ち、全体としてかなり複雑な伴奏譜になっている。譜例17のように、特に15小節目においては、かなり広い音域で動くことになり、下降形の歌の旋律に対して1オクターブ以上の上行形という、伴奏の中でも非常に印象深いところで、スムーズな手のポジションの動きが必要となる。

「とんび」の伴奏の左手は、譜例18のように1小節ずつ同じような音形を繰り返すことになるが、この音形が1オクターブ以上になっていて、各小節で手のポジションの移動を行うことになる。ここでは移動はそれほど大きくなく、指の交差も伴っていないが、その代わりに各小節での2回の親指の動きが手のポジションの移動に大きく係ることになり、この親指が確実に弾けるようにすることが大切である。またここでは、各小節の最後の音から、次の小節の最初の音へと手のポジションの移動が必要になる。左手に対しては、常に非常に気を配らなければならない伴奏である。

譜例17

11 12 13 *mf* 14 15

か ずーあ る な か に ま つを い ろ ど る か い えーで やー
は なーれ て よ ーつ て あ か や き い ど る の か い えーで やー

16 17 18 19 *mp* 20

つ た は や まの ふ も と の す そーも よ う
ぎ ま に み ずの う え に も お るーに し き

2 4 3 2 1

譜例18

7 8 *mf*

1. と べとーべー とん び そ らたーかー く
2. と ぶとーぶー とん び そ らたーかー く

2 1 3 2 1 4 2 1 3 1 5

mf 5 3 2 3 1 4 1 2 5 3 2 3 1 4 1 2 5 4 2 4 1 3 1 2

(4) 同音連打における指の交代

同じ音が続く同音連打の場合は、基本的には使う指を変えずに同じ指で弾くことになるが、場合によっては同音連打の場合でも指を変える必要が生じる。これは、その先を見通した上で考えた結果として起こることで、以下に挙げた譜例の様に、その同音連打の先に続く箇所を弾き易くするために行うことが多い。

「かくれんぼ」の旋律の最初には4小節間に三箇所の同音連打があり、この曲の特徴にもなっている。この三箇所のうち、6小節目のEの連打は次に自然に続けるために、譜例19のように、親指から人差し指へ連打の途中で指を交代させることになる。ここで指の交代を行うことで、この先に続く7小節目から8小節目までの和音が弾きやすいものになる。この6小節目の指の交代は、8小節目までを見通した上で考えた結果である。

また親指の同音連打は、関節の動きで連打が可能になる他の4本の指と比較すると、手全体を使って行うことになることから決して弾き易いとは言えない。

「茶つみ」の4小節目のGとHの3度であるが、この4回続く同じ音を譜例20のように、最初の3回は中指と小指で弾き、最後の4回目を親指と中指で弾くようにする。これは次の3小節目の最初のHとDを中指と小指で弾くためであり、ちょうどG,H,DのG-durのI度の和音を弾くときと同じ指を使うことになる。なお、指を交代するタイミングは譜例のように4回目でも構わないが、2回目の8分音符を弾く際に替えることも考えられる。これは個人個人の弾き易さで決めることである。

譜例19

譜例20

「春の小川」の左手であるが、一箇所を除いて四分音符が繋がっており、一見すると多少取り留めのない楽譜に見えてしまう。ここでも何回か同音連打が見られるが、譜例21のように7小節目のFの連打は人指し指から親指へ指を交代させることになる。この交代は、そこから続くF→E→C→Aの進行に合わせたものである。

譜例21

「日のまる」の歌の旋律は、同じ音を2回ずつ繰り返すことで成り立っているが、和音で書かれた右手の伴奏の動きもその歌の旋律をなぞっていることから、同様にソプラノに同音連打が数多く見られる。その結果譜例22のように、6小節目の2回続くC,E,Gの和音では、指を交代させることで続く7小節目、8小節目へと自然に指を動かすことが出来るようになっている。

もしこの指の交代を行わないと、譜例23のように6小節目と7小節目の全ての和音を同じ指で弾くことになってしまう。これはピアノの演奏経験が少なく、同一鍵盤上での指の交代に慣れていないと起こしやすいケースである。同じ和音が続く途中で指を交代するより、むしろこちらの方が簡単に思えるかもしれないが、これは和音の真ん中の音を弾いている中指がEからFと動くことになり、かなり煩雑な、弾き難い動きをすることになりミスにつながりやすい。このような和音の場合は、旋律を弾いている薬指や小指の弾きやすさだけを考えるのではなく、間に入っている人差し指や中指の弾きやすさや自然な動きについても検討しなければならない。

譜例22

譜例23

(5) 重音の指づかい

右手が単音で旋律をなぞる伴奏と比較して、「茶つみ」や「おぼろ月夜」のように2度から6度までの重音による複線律になると、譜例24のように、指づかいも同時に複数のポイントから考える必要があり、演奏はかなり困難になる。

譜例24

筆者がここで提案した指づかいは、これまでに取り上げてきた「指の交差」や「手のポジションの移動」を複合的に用いている。

第6学年の教材ということで、歌の旋律も音域は1オクターブ以上に広がり、それに合わせて右手のソプラノの動きで歌に沿うことになるので、低学年、中学年の教材と比較すると手のポジションの動きも大きい。9小節目の3度音程の指の交差を含む手の移動、及び11小節目から12小節目にかけての完全に手を跨いでしまうかのような大きなポジションの移動も見られる。

重音の指づかいを考える際に最も配慮しなければいけない点は、可能な限り上声部の旋律を繋げて滑らかに演奏出来るものにする事である。そのために上声部の歌の旋律は中指、薬指、小指を中心に演奏し、下の音は親指を主に使うことになる。

また、この11小節目から12小節目にかけては、上記の指づかいが楽譜から考えた結果最も自然ではあるが、筆者はさらに譜例25のような指づかいが最良のものと考えている。

譜例25

譜例25は、楽曲の10小節目から14小節目までの楽譜を示している。上声部にはメロディと和音があり、下声部には伴奏のメロディと和音が記されている。和音の配置は、12小節目の最初の和音がE-G-Cの3音で、1本の棒がついており、これを自然に弾けば先にあげた譜例の様にこの3つの音を右手で弾くことになる。最初で紹介した様な指づかいになると考える。

ここでは12小節目の最初の和音の右手、左手の分け方を変えている。このEとGについてト音記号に書かれるのか、ヘ音記号に書かれるのかは作曲者または楽譜の編集者の考えによるところが多い。ピアノの初心者には原則として、ト音記号の楽譜は右手で、ヘ音記号の楽譜は左手で弾くように指導することになり、また初心者用の教材ではそれが無理のないものになっている。一方、この和音はEGCの3つの音に1本の棒がついており、それを自然に弾けば先にあげた譜例の様にこの3つの音を右手で弾くことになり、最初に紹介した様な指づかいになると考える。

しかし、この「おぼろ月夜」の伴奏譜は、初心者用のものとは思えず、かなりのピアノ学習経験が必要になっている。そのこともあり、今回譜例25の様な指づかいを提案した。12小節目の最初の和音からスラーの最後のCへ滑らかにつなげるために、小指から親指へ同じ音のうちで置き換えるというかなり煩雑なものになっているが、右手の旋律も、譜例24の様にスラーの最後の音で手のポジションの移動を行う必要はなく、フレーズの最後まで途切れることなく弾くことが可能になるものである。どちらの指づかいを採用するかは、手の大きさや指の広がり具合なども関係してくるので、最終的には演奏する人間の好みによる。

5. 結語

これまで本論では、歌唱教材のピアノ伴奏を弾く際の指づかいについて、どちらかと言えばピアノに不慣れた場合を想定して指の交差や手のポジションの移動等基本的な事柄を述べてきた。しかしピアノの演奏に慣れてきたとしても、特に高学年の歌唱教材では、やはりこれらの事柄を複合的に慎重に検討する必要がある。これまでも述べてきたように、演奏する楽譜が複雑になればなるほど指づかいも様々なアイデアが増えてくるため、最終的には自分の手の大きさや開き具合、指の長さのバランスなどから自分自身で指づかいを考えなければならない。

我々がピアノに向かう際にも、異なる指使いの書き込まれた様々なエディションの指づかいを先行研究として参考にしながら、最後は自分の手に一番合ったもので演奏することになる。因みに、今筆者の手元にある主なベ-

トーヴェンのピアノソナタの楽譜を見ると、以下のようなエディションとそれぞれの指づかいを担当した音楽家がいる。

Weiner Urtext Edition : Alexander Jenner, Gerhard Oppitz, 他

Edizioni Curci-Milano : Artur Schnabel

Edition Perers : Claudio Arrau

Universal Edition : Heinrich Schenker

G.Henle Verlag : Murray Perahia

G.Henle Verlag : Conrad Hansen

G.Schirmer : Hans von Bulow

春秋社 : Friedrich W. Schnurr

春秋社 : 園田高弘

いずれも指使いを担当しているのは、編纂当時の名教師や演奏家、理論家であり、G.Henle Verlag や春秋社のように、同じ曲でも異なる担当者がそれぞれの指づかいを書いている場合もある。

それぞれの指づかいの詳細な比較は本論とは関係がないので控えるが、いずれもこれまでに述べてきた基本的な指づかいの考えに従ったものであり、突拍子もないものは見られない。それぞれの指づかいの違いは手の大きさや、技術的な得手不得手に合わせたものである。筆者は自分がベートーヴェンのピアノソナタに取り組んだり、学生に課題として与えたりする場合には、このような様々な版を比較検討することで、自分自身または学生にとって最良と思われる指づかいを考えている。

学校現場の授業における歌唱教材の伴奏においても、自らが最良と考える指づかいを見つけるために時間と労力を惜しんではならない。教師は、とかくこれらの曲を教材としてのみ考えてしまいがちである。筆者はこのように、学校現場に限らず日本のすべての音楽教育で、楽曲をまずは教材として捉えてしまう傾向を大いに反省すべきであると考えている。教科書に掲載されているのは芸術歌曲であり、それが選ばれて教材として教科書に取り上げられているのである。このように音楽の魅力を顧みない傾向を見直すためにも、生徒の前でピアノを演奏する教師には、ベートーヴェンのピアノソナタと歌唱教材の伴奏譜を同じように見ることが求められている。そして「この曲、本当にいい曲なんだよ」と言える教師は最高である。

引用文献

- 1) 吉村治広, 梅村憲子, 高木祐美, 星谷丈生, 澁谷政子, 「小学校音楽科歌唱共通教材『おぼろ月夜』の教材性に関する研究」福井大学初等教育研究, 第2号, 2016年, 68頁
- 2) ゲンリッヒ・ネイガウス (森松皓子訳), 「ピアノ演奏芸術—ある教育者の手記—」, 音楽之友社, 2003年, 188頁
- 3) 一戸智之, 奈良拓哉, 「Web を利用した歌唱教材ピアノ伴奏譜配信サービスの構築—初等音楽教育における実践的技能の教育的・効果的アプローチのための試行と錯誤—」東北女子大学・東北女子短期大学紀要, No. 55, 2016年, 22頁
- 4) アンリエット・ピュイグ=ロジェ編 (永富正之訳) 「ピュイグ=ロジェ ピアノ教本1, 古典の巨匠とともに」音楽之友社, 2002年 (第14刷), 序文
- 5) 前掲書3), 20頁
- 6) 村木洋子, 「歌唱共通教材 (小学音楽) 旋律の運指について—ピアノ入門者のための—」山梨県立大学人間福祉学部紀要, Vol. 8, 2013年, 52頁

参考文献

「最新 初等科音楽教育法【改訂版】」(初等科音楽教育研究会編, 音楽之友社, 2011年)

Über den Fingersatz am gesangbegleitenden Klavier im Musikunterricht an der Grundschule

MORI Tadashi

In der Lehrmethode für den Musikunterricht an der Grundschule ist etwas Inkonsequentes aufzufinden. Ein Grund dafür ist, dass die meisten Unterrichte für untere Klassen von den Klassenlehrern übernommen werden, während für höhere Klassen die Fachlehrer unterrichten. Oft haben die Klassenlehrer, die an den Universitäten meistens keine fachliche Musikerziehung erhalten haben, Angst vor dem Klavierspiel. Das hat manchmal zur Folge, dass sie beim Gesangsunterricht, statt selbst Begleitstimme auf dem Klavier zu spielen, den Schülern die fertigen CDs zum Hören bieten und sie dazu singen lassen. Aber dieser Notbehelf entfernt die Lehrer von ihrer eigentlichen Rolle im Gesangsunterricht, den Schülern zugute Klavier zu spielen. Es wird nämlich fast unmöglich, dass die Schüler mit der in Tempo, Tonstärke und Balance optimalen Begleitung singen, die jeweils unter Berücksichtigung ihrer Zahl oder ihrer Vertrautheit mit Musikstücken gestaltet werden soll.

Beim Versuch, einen Ausweg aus solcher Situation zu finden, konfrontiert man sich vor allem mit dem Problem des Fingersatzes der Lehrer. In der Tat fehlt es den Notentexten in den meisten Lehrerhandbüchern an konkreten Anweisungen des Fingersatzes, was die Situation noch schwieriger macht. Nach einer Übersicht über den Fingersatz im allgemeinen werden in der vorliegenden Arbeit dessen Anwendungsmöglichkeiten auf die Klavierbegleitung der Gesänge erörtert. Basierend darauf werden einige Vorschläge gemacht, damit die Lehrer einen natürlichen, elastischen und musikalisch adäquaten Fingersatz erwerben können.